Prespektif baru *

Oleh: Sanento Yuliman

Membuat hasil seni bagi Muryoto Hartoyo ialah "main-main", perbuatan biasa saja sama dengan memecah telur untuk campuran bikin martabak. Tetapi Jim Supangkat bahkan tidak membuatnya sama sekali: ia menyuruh orang lain membuat. Dalam Pameran Seni Rupa Baru Indonesia '75 ini, banyak bentukan, banyak kwalitas rupa yang amat menentukan karya, kalau tidak seutuhnya maka sebagian dikerjakan bukan oleh senimannya, melainkan oleh tukang kayu, pabrik boneka, ataupun industri plastik dan alumunium.

Anyool Subroto, tak syak bekerja tekun dan teliti. Bukan saja ia tekun dalam mengerjakan "lukisan"-nya, melainkan juga tekun dalam menghindari pertanda apa pun yang bisa menunjukkan emosi dan temperamen. Ris Purwana menggunakan nuansa warna lembut yang bisa menggugah suasana hati, tapi menyolok dalam lukisannya ialah susunan garis lurus potong-memotong secara bersistem. Pandu Sudewo: kejelasan sebuah bagan dengan menggunakan garis sama tebal dan warna rata.

Agaknya bagi para seniman ini, seseorang bisa punya ide, bahkan ide itu bisa punya nilai emosi, tapi proses mengerjakan ujud fisik hasil seninya tidak harus beremosi. Orang dapat mengambil "jarak emosi" antara dirinya dan proses pembuatan hasil seni, atau bahkan pembuatannya dapat diserahkan kepada orang lain di bawah petunjuknya.

Tapi jika demikian halnya maka hasil seni bukan lagi "jiwa nampak" dalam konsepsi Sudjojono.

Dalam konsepsi ini, lukisan sebagai jiwa nampak berarti bahwa lukisan terbentuk oleh sapuan kwas, coretan dan torehan yang merupakan rekaman gerak tangan pelukis, yang ibarat jarum seismograf yang peka, mencatat temperamen dan "greget" (gerak emosi) pelukis. Lukisan jadi perluasan tulisan tangan dan cap jari (pada patung tanah liat), pahatan (kayu) dan gerak kontur dan bidang, buatan tangan seniman yang peka.

Jiwa itu nampak oleh karena sapuan kwas, kata Sudjojono, tidak dapat berdusta. "Hij is de vinger afdruk van den dief", ia bahkan mengutip ucapan seorang pujangga. Tetapi "pencuri-pencuri muda" jaman sekarang menggunakan macam-macam teknik baru dan tidak meninggalkan bekas jari.

Beralih dari sudut seniman ke sudut pengamat, kita beroleh pendirian tentang bagaimana caranya mengamati hasil seni seperti dikemukakan oleh Basuki Resobowo di tahun 1949, dan oleh kebanyakan, kalau bukan semua seniman. Melihat poci yang terlukis tidaklah sama dengan melihat poci kongkret. Dalam lukisan, poci menjelma jadi sesuatu yang lain, jadi susunan garis dan warna yang mengungkapkan kesatuan rasa. Seluruh kekongkretan lenyap. Kita bahkan diminta untuk melupakan poci kongkret yang teraba itu: kita harus mengerahkan kepekaan pandang dan kehalusan perasaan kita, agar garis-garis dan warna-warna itu menggugah emosi kita. Kebendaan poci, seperti juga kebendaan cat yang digunakan melukis, lenyap menjelma menjadi sebuah dunia rupa pada bidang kanvas, dunia imajinasi yang memiliki kodratnya sendiri atau "hukum-hukumnya sendiri" seperti lazim dikatakan, berbeda — dan karena itu mengambil jarak — dari kekongkretan benda-benda dalam dunia nyata. Hasil seni terselubung oleh suasana kehadiran yang "ireal", "maya", "imajiner", atau sebutlah dengan istilah apa saja.

Buanglah seluruh pembicaraan tentang poci, dan kita beroleh teori tentang seni "abstrak" seperti berkembang sejak sekitar tahun 1960. Tetapi sebagaimana seniman-seniman masa 1940—1960 tidaklah betul membuang "poci" mereka — sebab, bagaimanapun, inti seni mereka ialah

*) Pengantar pada katalog **"Pameran Seni Rupa Baru Indonesia '75."**

responsi emosi terhadap dunia sekeliling, dari perahu hingga perempuan duduk, dari pengemis hingga gerilyawan sedang berunding, dari nasib manusia secara umum sampai keadaan sosial yang lebih spesifik, dari penghayatan terhadap alam sampai mimpi buruk akibat kekacauan masyarakat — seni abstrak tidaklah sama sekali bersih dari semua itu.

Seni abstrak, dengan segala corak rupa hasil segala eksperimen, memperpeka dan memperluas pengamatan kita, membawa kita untuk memperhatikan kekayaan rupa yang ditampilkan oleh alam. Jika bukan orang, binatang, kebun yang kita lihat, kita dapat melihat alam di bawah mikroskop. Jika bukan bukit, pohon dan batu, kita dapat melihat kekayaan teksturnya, retakan, pelapukan, berbagai akibat proses fisika dan kimia pada permukaan benda-benda alam. Jika bukan pemandangan alam dilihat dari bumi, kita bisa melihat pemandangan alam dari pesawat terbang. Jika bukan batang, buah dan daun, kita dapat merasakan daya tumbuh, gerak dan irama hayat. Semua ini dapat jadi penggugah emosi dan gagasan kita, sebab pengamatan kita berakar pada pengalaman kita sebagai makhluk hidup di tengah alam.

Tetapi para seniman dari Persagi hingga seni abstrak, betapapun anekanya corak hubungan mereka dengan dunia nyata sekeliling, betapapun macam-macamnya isi pengalaman yang diungkapkan, satu hal yang mereka semua lakukan: benda-benda, emosi, gagasan dari pengalaman kongkret itu harus mereka jelmakan menjadi sebuah dunia rupa, sebuah syair rupa, di mana segala sesuatu — poci dan sapuan cat, perahu dan cat tebal yang retak dan terkelupas, torso manusia dan serat kayu — meninggalkan kebendaannya, kekongkretannya, dan menjelma ke dalam dunia imajinasi yang memiliki kodrat sendiri, sebuah dunia imajiner atau "ireal" atau sebutlah dengan nama lain. Bahkan emosi kongkret yang pekat dan melibatkan tubuh serta tindakan jasmaniah, harus menjelma jadi "emosi estetis" yang jernih, menjelma ke dalam bentuk yang berirama, berkeseimbangan dan berkesatuan, yang dialami oleh pengamat dengan termenung berdiam diri pada suatu jarak. Pengamat melupakan lingkungan kongkret di sekitar hasil seni dan melupakan kehadirannya sendiri yang kongkret, memusatkan renungannya pada dunia imajiner yang disuguhkan oleh sebidang segiempat yang tergantung beberapa langkah di depannya atau oleh sebuah patung di suatu sudut: menekuni tiap garis, tiap goresan, tiap inci lukisan atau permukaan patung, mengikuti geraknya, iramanya, hubungannya satu sama lain, bagaimana elemen-elemen itu diikat oleh elemen utama dan terpadu dalam keseluruhan. Sebuah petualangan dalam pengalaman rupa yang kaya, mengasyikkan dan menggugah. Seakan-akan hendak lebih menonjolkan kehadiran imajiner yang memisahkannya dari dunia kongkret sekelilingnya maka lukisan berbataskan bingkai. Patung mengucilkan diri bukan saja dengan bentuknya yang pejal dan tertutup, melainkan juga seperti lazimnya, dengan alasnya, untuk menegaskan ruang "ireal" di mana dia berada.

Syair rupa ialah satu-satunya pengalaman kesenian yang disuguhkan oleh seni lukis dan seni patung kita selama ini. Tetapi Pameran Seni Rupa Baru Indonesia '75 menampilkan dengan cukup jelas, kecenderungan yang keluar daripadanya.

Terhadap pengalaman rupa yang mengasyikkan, di mana tiap coretan dan goresan adalah penjelmaan atau penggugah emosi, peserta pameran ini menyodorkan satuan-satuan identik tersusun dalam sistem yang ketat ataupun satuan-satuan benda, yang menyebabkan pengamatan terperinci menjadi tak kena. Sungguh absurd, misalnya, untuk menekuni setiap kerut-merut plastik-plastik Harsono, atau meneliti detail jendela-jendela Munni Ardhi, atau setiap jengkal patung Jim Supangkat atau salib Nanik Mirna. Tak ada gunanya mengikuti tiap bagian susunan geometri Ris Purwana atau petak-petak Muryoto Hartoyo atau menekuni tiap jalur warna Anyool Subroto, karena sama saja.

Terhadap ke-"ireal"-an, kemayaan pengalaman kesenian, mereka menyodorkan benda-benda kongkret.

Jika Anyool tidak "melukiskan" apa pun juga, bahkan tidak hendak menggugah emosi, maka ia membuat benda dua dimensi. Warna-warna digunakannya untuk melancarkan efek fisik: mengguncang optik kita. Bila Bachtiar Zainoel menggunakan lembaran aluminium, gulungan kawat dan lain-lain, menekannya dan menariknya, merobek dan menghubungkannya, ia tidak hendak membuatnya jadi sesuatu yang lain: kebendaan bahan-bahan ini, kekuatan-kekuatan fisik yang dikenakan padanya, demikian menonjol. Ia seperti dikatakannya sendiri: membuat benda dari benda-benda.

Tapi begitu pula Muryoto Hartoyo, membuat benda dari benda-benda.

Dapatkah kita katakan, bahwa dalam pameran ini kita sedang diperkenalkan kepada pengalaman keseni-

an baru di mana *perasaan akan kekongkretan* merupakan aspek dasar yang meresapi kwalitas pengalaman itu, menyebabkan pengalaman ini berbeda, secara kwalitatif, dengan pengalaman kesenian yang "konvensional"? Beberapa di antara seniman di sini "bermain" dengan perasaan akan kekongkretan itu, mencampurnya dengan elemen-elemen lain yang "konvensional", seolah-olah hendak mengagetkan kita dengan kekongkretan itu dan membuatnya jadi lebih menyolok. Demikianlah misalnya, kekongkretan rak buku dalam lukisan Hardi, atau kotak surat dalam karya Munni Ardhi. Karya lain seperti Harsono "Pistol plastik, Kembang plastik dalam Kantong plastik", atau bulan-bulanan dan panah dalam karya Nanik Mirna adalah "benda-benda sungguhan". Kita bahkan bisa memasuki "Kamar Tidur Seorang Perempuan Dengan Anaknya" karya Jim Supangkat. Siti Adyati memasukkan ruang pameran dan para pengunjung ke dalam karyanya, melalui cermin.

Apa makna urusan benda-benda ini dengan kekongkretan? Bukankah syarat bagi terjadinya "pengalaman kesenian", "pengalaman artistik" atau "pengalaman estetis" justru terciptanya jarak dari kekongkretan, terciptanya "disinterestedness" (Immanuel Kant), "psychical Distance" (Edward Bullough)?

Barangkali, pengalaman kesenian yang diberikan oleh hasil-hasil seni "konvensional" itu, pengalaman yang terkucil dalam "dunia dalam" imajinasi dan renungan, sudah terasa pucat dan kurang darah bagi seniman-seniman muda ini. Barangkali kita sedang menyaksikan permulaan seni baru yang memberi kita bukan pengalaman imajiner yang kita renungi dari suatu jarak, melainkan pengalaman yang melibatkan kehadiran tubuh kita serta lingkungan fisik di mana kita dan hasil seni itu berada. Suatu pelibatan baru dalam hasil seni — kepada kehadiran kita yang kongkret, lingkungan kita yang kongkret, kepada kekongkretan pengalaman.

Kenyataan bahwa seniman-seniman ini punya fikiran yang berbeda-beda, bahkan beberapa di antaranya menemukan jalan yang ditempuhnya sekarang tanpa komunikasi dengan yang lainnya, barangkali menunjukkan pentingnya kecenderungan yang kita kemukakan itu. Masalahnya bisa lebih daripada rencana-rencana pribadi, serta fikiran-fikiran yang dapat dirumuskan.

Bagaimanapun, sebagian terbesar peserta pameran ini lahir sekitar tahun 1950 (yang tertua, Muryoto Hartoyo dan Bachtiar Zainoel, lahir pada tahun 1942). Pribadi mereka tumbuh dalam lingkungan keadaan masyarakat yang berbeda dari lingkungan di mana pribadi seniman yang lebih tua tumbuh. Mereka tidak mengalami hebatnya kebangkitan nasionalisme seperti seniman yang lahir sekitar masa 1910—1920 (Affandi, Sudjojono, Hendra, Rusli, Trisno Sumardjo, Oesman Effendi, Kusnadi, Widayat, Mochtar Apin, Sadali, Zaini, Kartono Yudhokusumo, dan lain-lain). Mereka tidak mengalami dahsyatnya revolusi dan kekacauan masyarakat seperti dialami

oleh seniman yang lahir sekitar tahun 1930 (Nashar, Handrijo, Popo Iskandar, Abas Alibasyah, Suparto, But Muchtar, Fadjar Sidik, Srihadi, Gregorius Sidharta, A.D. Pirous, Kaboel Suadi, dan lain-lain). Mereka tumbuh dalam iklim sosio-psikologis yang berbeda. Masa pembentukan pribadi mereka (yang masih sedang berlangsung dalam usia dua puluhan ini) ialah dalam masyarakat yang, meskipun bukan tanpa ketegangan, lebih tenang. Bahkan dalam kehidupan masyarakat yang telah bertambah kenal teknik dalam organisasinya, perekonomiannya, pendidikannya, sistem komunikasinya, perkembangannya. Di depan sekali kita sudah mencatat gejala mengambil "jarak emosi" dari proses pembuatan hasil seni. Kita dapat menambahkan: semacam "semangat bermain". Mereka juga menunjukkan semangat konstruksi (bahkan lukisan, nampaknya, dibuat dengan "konstruksi"). Ada semacam dorongan untuk melihat ke sekitar, memungut benda-benda dari lingkungan sehari-hari, dan membuat konstruksi. Seniman-seniman angkatan terdahulu bisa puas dengan hasil seni yang mengucilkannya dalam pengalaman imajinasi dan renungan, dalam "dunia dalam". Seniman-seniman peserta pameran ini keluar dari sana, dan dengan giat, kalau bukan "agresif", menyerbu "dunia luar", dunia kongkret. Seolah mereka menghendaki karya seni yang dapat memberikan pengalaman yang lebih penuh, yang total.

Ada lagi hal lain yang umum terdapat pada seniman-seniman ini, yang sangat penting untuk suatu generasi. Mereka merasa berbeda dari seniman-seniman angkatan sebelumnya. Tersirat dalam perasaan ini, kalau saya tidak keliru menafsirkan: pendirian, bahwa tiap generasi dapat menemukan dan menegakkan asas-asas seni mereka sendiri, berhak mendefinisikan kembali seni.